

En algunos momentos, las limitaciones de las taxonomías deleuzianas son atribuidas a la adopción del marco metafísico bergsoniano, pero pronto pierde vigencia esta línea interpretativa y se propone una lectura más cercana a la crítica cultural y postcolonial. Pierden las categorías con ello su alcance metafísico; quizá debería ser así, quizá el propio Deleuze no tuvo intención de sujetarse a férreas cadenas interpretativas, de tono metafísico, sobre la imagen, y simplemente sugirió, a partir de sus análisis particulares –sesgados eurocéntricamente–, una taxonomía de imágenes inacabada y sin alcance universal. El pensamiento sobre el cine debería responder al carácter abierto propio de las contingencias del mundo que el propio cine intenta pensar. Si hay una idea que subyace a la obra deleuziana es que el cine –como otras artes– *piensa*; por supuesto, su tipología de imágenes, en la medida en que arraiga en distintos contextos culturales, identifica distintas formas de pensamiento propias del cine. Y nuevas formas de pensar están por venir; el cine no está atrapado en aspectos supuestamente constitutivos de su medio.

Nos encontramos, pues, con uno de los mejores conocedores de la obra de Deleuze, ante una obra que destaca por la brillantez de sus análisis fílmicos y por su loable esfuerzo por renovar y enriquecer la tipología de imágenes que proponen *Cinéma 1* y *Cinéma 2* a partir de una confrontación con cines del mundo, con una variedad de formas de producción y consumo de las imágenes que se insertan en tradiciones y en contextos culturales y socio-políticos muy diferentes. El objetivo es relativizar las categorías de Deleuze. Y si es claro que las conexiones discursivas que permiten enlazar todos estos niveles no superan a veces lo anecdótico, también es cierto que contribuyen a reflejar un interesante marco para la crítica ideológica. Si ese es el mejor destino para el pensamiento deleuziano sobre el cine y su lugar en una metafísica del movimiento y el tiempo es ya otra cuestión.

Jesús Vega Encabo

LA LLAMADA DE ÁFRICA: ESTUDIOS SOBRE EL CINE ESPAÑOL COLONIAL

Alberto Elena

Barcelona

Edicions Bellaterra, 2010

353 páginas

22 €



Al principio de este importante volumen, Alberto Elena enfatiza que la emergencia del séptimo arte coincidió con la pérdida definitiva de las colonias españolas en América y el Pacífico. Como consecuencia, el cine español colonial, entendido como representación de un designio imperial todavía en vías de desarrollo, trataría, no del primer periodo de «descubrimiento» y colonización –ya relegado al terreno del cine histórico– sino mayormente del proyecto africano, emprendido en el Protectorado marroquí, el territorio del Sáhara y la Guinea española. *La llamada de África* es, como asevera el autor, el primer estudio comprensivo de ese corpus, hecho que podría sorprender, dado el interés que el cine colonial ha despertado en otras latitudes, inspirado en parte en el auge de la teoría poscolonial. Elena es un autor idóneo para recuperar esta significativa vertiente del cine español. A lo largo de casi dos décadas, ha publicado numerosos trabajos esenciales sobre films españoles de temática colonial, otrora ignorados (incluyendo, por ejemplo, un

libro espléndido sobre *Romancero marroquí* [Carlos Velo, 1939]). *La llamada de África* recopila a la vez que amplía y actualiza de manera significativa toda esa obra anterior, que ahora se inserta en una exposición cuidadosamente contextualizada con detalles pertinentes sobre los vaivenes de la relación colonial a lo largo de los años, tanto en el Magreb como en Guinea. El autor sigue iluminando muchos puntos oscuros, pero también señala algunos films y asuntos que todavía merecen un estudio más extenso, y en ese sentido el volumen representa una especie de «estado de la cuestión». Además, como experto en el «cine global» —campo de especialización al que se dedicó mucho tiempo antes de que se pusiera de moda—, Elena maneja un «objetivo gran angular» con comodidad, encuadrando el cine colonial español dentro de un marco más ancho de lo común, y frecuentemente revelador.

El prisma internacional sobresale, por ejemplo, en los capítulos que se ocupan del cine de localización norafricana durante la época muda, el período de las guerras coloniales y la contienda civil, y el franquismo temprano. Mientras que por esos años el cine colonial francés, entre otros, ya se preocupaba por familiarizar al público metropolitano con los terrenos y pueblos de ultramar a fin de promocionar la explotación de los recursos y hasta el turismo, en España se notaba en cambio una continuada obsesión bélica. Elena revisa buen número de películas coloniales españolas —obras icónicas como *¡Harka!* (Carlos Arévalo, 1941) o la misma *La llamada de África* (César F. Ardevín, 1952) evocada en el título del libro— para subrayar su «desbordante exaltación del cine militar en paralelo a una no menos intensa campaña de autoafirmación del destino imperial de la nación» (p. 76). Sorprendentemente, el cine colonial español también sirvió los intereses imperialistas de otras naciones, como explica Elena en las fascinantes y meticulosamente documentadas páginas dedicadas a la recepción y divulgación fuera de España de dos films producidos en parte en

Berlín en 1939, *Romancero marroquí* y *La canción de Aixa* (Florián Rey, 1939). Mientras que ambos parecen haber sido apreciados por una Alemania nazi interesada en atraer al mundo árabe, *Aixa* además volvió a circular por el Magreb en una versión doblada al árabe que Elena provisionalmente asocia con la iniciativa francesa (o franco-magrebí) de producir películas para el mercado norafricano. Elena también consagra medio capítulo a las múltiples películas de ambiente tangerino, una ciudad estereotípicamente representada como nido de espías —y como irredimible una vez que se apartó del benéfico control español—. Aquí de nuevo se revela la amplitud de mirada del autor, ya que muchas de las obras dilucidadas son coproducciones anglo-europeas escasamente comentadas por la crítica, y el análisis de Elena recalca la manera en que las vicisitudes de la política exterior iban moldeando la ideología textual. Otros capítulos igualmente intrigantes se dedican a la producción documental colonial —destacándose la obra del NO-DO y de productoras independientes pero apoyadas por el Régimen como Hermic, y también varios proyectos fallidos de documentales anti-coloniales— y al cine de ficción ubicado en Guinea, con títulos tan notables como *Misión blanca* (Juan de Orduña, 1946), *A dos grados del Ecuador* (Ángel Vilches, 1950) y *Cristo negro* (Ramón Torrado, 1962), que sustituyen la manía bélica, tan evidente en las películas de temática norafricana, por la misionera.

Mientras que el cine colonial de Francia y otras potencias europeas a veces se dirigió específicamente a un público africano —avanzando fines pedagógicos y propagandísticos igual que comerciales—, Elena expone cómo el cine colonial español se concibió únicamente para espectadores metropolitanos. Varios apartados indispensables se dedican a explorar las pautas de exhibición dentro de las colonias mismas. La sección sobre la exhibición fílmica en el Protectorado marroquí contrasta el esfuerzo por establecer una producción fílmica local, la holgada circulación de films

egipcios y la práctica del cine móvil en las zonas francesas del Magreb, con el emplazamiento exclusivamente urbano de las salas, la exigua atención periodística a las películas en árabe y el dominio del cine hollywoodense en el sector español, claros indicios de la falta de interés en los espectadores marroquíes o en la posibilidad de transmitirles una política colonial a través del medio cinematográfico. Similarmente, aunque muchos guineanos sí disfrutaron del cine —en salas forzosamente segregadas—, en el recinto subsahariano tampoco se favoreció la exhibición de un cine colonial, y de nuevo las películas de Hollywood, cuidadosamente censuradas para no ofender la moral ni perturbar la jerarquía racial, dominaron.

Estos apartados, basados en un trabajo de archivo original igual que en el de otros estudiosos, también desvelan la exhaustiva investigación bibliográfica emprendida por Elena. El autor se cuida de incorporar la crítica tanto nacional como internacional, incluyendo varias tesis doctorales poco divulgadas. Además, al citar una dilatada gama de estudios sobre el colonialismo español y los textos culturales que lo han representado, Elena se detiene a esclarecer algunas de las aproximaciones teóricas que han resultado de mayor provecho, como por ejemplo el «orientalismo» escudriñado por Edward Said y la peculiar complejidad de su expresión en España, caracterizada por una interesada retórica de «fraternidad hispano-marroquí»; o la imprescindible noción del «hispanotropicalismo» acuñada por Gustau Nerín, que funciona para exaltar la benevolencia del colonialismo español. Esta estrategia de divulgar una variedad de teorías en vez de plantear un «esquema-maestro» concuerda bien con la intención del autor, no de polemizar sino, en sus palabras, de «abrir algunas puertas que den paso a nuevas investigaciones» (pp. 13-14), de ofrecer un indispensable manual de consulta. En esa misma línea van las fichas artísticas y técnicas, y sobre todo los anexos con documentos complementarios, muchos de difícil acceso, que

aparecen al final del libro, y que serán de gran ayuda para futuros trabajos.

Aunque *La llamada de África* privilegia los films ubicados en el continente vecino, cuando al principio del libro Elena establece los territorios ocupados por España tras la Conferencia de Berlín de 1885 como escenario del cine colonial, se justifica la inclusión de una de las obras fílmicas coloniales más célebres, *Los últimos de Filipinas* (Antonio Román, 1945). Sin embargo, al ser la única película de temática filipina tratada en el volumen, la información contextual es, lógicamente, menos rica que la que acompaña los otros estudios. Al mismo tiempo, dada la referencia berlinesa no resulta claro por qué algunos títulos quedan sin estudiar, como por ejemplo *Bambú* (José Luis Sáenz de Heredia, 1946), que se sitúa en la Guerra de Cuba, comparte varios rasgos con otras obras examinadas por el autor y hasta parece criticar el tratamiento de los sujetos colonizados. De hecho, precisamente por el atino crítico demostrado por Elena a lo largo del libro, de vez en cuando se podría echar de menos el análisis fílmico en vez de una breve alusión, o un estudio textual más dilatado. Por ejemplo, Elena menciona pero no profundiza en los films de la época muda que, como *La condesa María* (Benito Perojo, 1927), introducen extendidas referencias a las campañas marroquíes. En otros momentos se leen frases tan incitantes como la que caracteriza una escena de pesadilla de *Obsesión* (1947), «filmada [con] notable intensidad por Ruiz Castillo, cuyos detalles no interesan aquí demasiado» (p. 167). Pero de nuevo, estos pasajes acaban funcionando para dejar una «puerta entornada», por citar el famoso enunciado pro-africanista —ya adoptado como título de un film colonial— de Ángel Ganivet.

Rigurosamente investigado y sabiamente elaborado, *La llamada de África* es un recurso clave tanto para estudiosos del cine español como para los que se ocupen de materias coloniales, ampliamente concebidas.

Susan Martin-Márquez